

In the last two sections of his contribution, which serve well as the final statements of the entire book, Baroncini presents some general observations about the role of musicians (both permanent and 'extraordinary') during major festivities at St Mark's (sometimes numbering up to 90 singers and instrumentalists at a single event, p. 328). He raises issues like the increasing number of additional musicians hired for extra events, the role of singers from the seminary of St Mark (including an interesting account by a cleric from 1608 about everyday music training, p. 327) and changes in the proportions of instruments (p. 331).

These were some of the questions raised by the authors of this fascinating and long-awaited book. The wide range of research issues, the enormous quantity of cited sources, many of them not known till now, and the fresh and stimulating observations make this volume an important academic achievement. It is significant also in its partly introductory nature, as a potential tool for students and future generations of Venetian music scholars.

Bartłomiej Gembicki

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

ANTONIO CHEMOTTI, POLYPHONIC MUSIC *PRO MORTUIS* IN ITALY
(1550–1650). AN INTRODUCTION

Lucca–Warszawa 2020, Libreria Musicale Italiana–Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
(= Studi e Saggi 32), ss. 278. ISBN 978-83-66519-06-0; 978-88-5543-034-0

„Nil est certius morte et incertius hora mortis”. Dla człowieka żyjącego we wczesnonowoczesnej Europie śmierć nie była końcem życia, lecz jego kolejnym etapem, dlatego starano się odpowiednio do niej przygotować. Powstawały w związku z tym specjalne podręczniki „dobrego umierania” (*ars moriendi*), wysoko urodzeni budowali mauzolea rodzinne, organizowano specjalne kolegia kapłańskie, których zadaniem było modlić się za duszę fundatora czy fundatorów, czyniono odpowiednie zapisy testamentowe, w których wydawano dyspozycje rodzinie i spadkobiercom, mającym uporządkować kwestie majątkowe, a także nieraz bardzo szczegółowo omawiano przebieg przyszłej uroczystości pogrzebowej, stanowiącej kulminację ziemskiej wędrówki człowieka¹. Zapisy te czynili nie

tylko władcy, magnaci, duchowni i najbogatsi mieszczaństwo, lecz wszystkie osoby, które chciały zapewnić sobie po śmierci pamięć żyjących oraz życie wieczne, co było możli-

archeologii, historii, historii sztuki itd. Tematyka jest obecna również w polskiej historiografii, zob. m.in.: Juliusz A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974; *Wesela, chrzciny i pogrzeby w XVI–XVIII wieku. Kultura życia i śmierci*, red. Henryk Suchojad, Warszawa 2001; Bożena Popiołek, *Woli mojej ostatniej Testament ten... Testamenty staropolskie jako źródło do historii mentalności XVII i XVIII wieku*, Kraków 2009; Elżbieta Elena Wróbel, *Kościółowi mojemu jako ukochanej oblubienicy mojej. Wybór testamentów duchownych małopolskich z XVII wieku*, Kraków 2010; *Dług śmiertelności wypłacić potrzeba. Wybór testamentów mieszczan krakowskich z XVII–XVIII wieku*, opr. Ewa Danowska, Kraków 2011; *Wszyscy śmiertelni jesteśmy i dlatego rozrządzamy majątności swoje. Wybór testamentów z ksiąg miejskich województwa sandomierskiego (XVI–XVIII wiek)*, opr. Katarzyna Justyniarska-Chojak, Kielce 2014.

¹ Na temat dawnej kultury pogrzebowej powstała bogata literatura naukowa, obejmująca prace z wielu dziedzin humanistyki: literaturoznawstwa,

we m.in. dzięki wspólnotowym modlitwom w trakcie uroczystości pogrzebowych (mszy świętej, oficjum czy w czasie egzekwiów), a później podczas trycezym (mszy świętych odprawianych w ciągu kolejnych trzydziestu dni za dusze zmarłego) i podczas nabożeństw organizowanych w kolejne rocznice śmierci (tzw. anniwersarzy). Na tym nie kończyła się jednak pamięć o zmarłych – wspominano ich również w dniu Wszystkich Świętych (1 XI) i w Dzień Zaduszny (2 XI), a tych, którzy zapewnili odpowiednie środki finansowe, wspominano nawet codziennie, podczas mszy świętej wotywniej i oficjum za zmarłych².

Niektóre ze wspomnianych nabożeństw, zwłaszcza uroczystości pogrzebowe najważniejszych osób w państwie, w epoce potrydenckiej otrzymywały bogatą oprawę artystyczną i muzyczną. Modlitwę wspierał nie tylko śpiew chorału, lecz także wykonanie utworów polifonicznych, czasami wzbogać brzmieniem instrumentów. W ostatnich latach wzrosło zainteresowanie repertuarem *pro mortuis*: prowadzone dotychczas badania objęły przede wszystkim wczesne opracowania polifoniczne requiem (zwłaszcza słynną *Missa pro defunctis* Johannesa Ockeghema) oraz żalobną twórczość hiszpańską – zwłaszcza Tomása Luisa de Victoria³. Pomijano natomiast dorobek twórców

aktywnych na terenach Italii w czasach potrydenckich, w tym twórczość *pro mortuis* Giovanniego Pierluigiego da Palestrina⁴. Wielogłosowe opracowania muzyki za zmarłych, obejmujące missam requiem oraz oficjum za zmarłych, stały się przedmiotem zainteresowania Antonia Chemottiego, który przygotował książkę na temat muzyki *pro mortuis* w Italii w l. 1550–1650. Autor podjął się zebrania repertuaru i jego charakterystyki w szerokim kontekście liturgicznym i społecznym, aby wyciągnąć wnioski na temat funkcjonowania repertuaru w posttrydenckiej Italii. Publikacja ukazała się w 2020 r. nakładem Libreria Musicale Italiana i Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

red. Javier Suárez-Pajares, Manuel del Sol, Madrid 2013, s. 103–114; Owen Rees, „Motets pro defunctis in the Iberian World. Text and Performance Contexts”, w: *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, red. Esperanza Rodríguez-García, Daniele V. Filippi, London 2019, s. 85–101; Owen Rees, *The Requiem of Tomás Luis de Victoria (1603)*, Cambridge 2019.

4 Dotychczasowe badania nad twórczością *pro mortuis* we Włoszech prowadził przede wszystkim Rodobaldo Tibaldi, „Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII. L'ufficio dei defunti polifonico”, *Rivista Internazionale di Musica Sacra* 11 (1990) nr 2, s. 158–213; Rodobaldo Tibaldi, „L'ufficio dei defunti polifonico nei secoli XVI e XVII. Aggiornamento bibliografico”, *Rivista Internazionale di Musica Sacra* 12 (1991) nr 1/2, s. 83–87; Rodobaldo Tibaldi, „La Missa defunctorum tribus vocibus (1592) di Lodovico Viadana ed una sua riedizione seicenta”, w: *Barocco Padano. 4. Atti dell'XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII. Brescia, 14–16 luglio 2003*, red. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como 2006, s. 283–306; Rodobaldo Tibaldi, „Appunti per una storia del responsorio polifonico tra XV e XVI secolo. Diffusione e trasformazione di un genere”, w: *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS. Roma, 26 maggio–1 giugno 2011*, red. Antonio Addamiano, Francesco Luisi, t. I, Roma–Città del Vaticano 2013, s. 543–563.

2 Z liturgicznego punktu widzenia wszystkie cztery wspomniane okoliczności (tzn. *In commemoratione omnium defunctorum*, czyli wspomnienie wszystkich świętych, *In die obitus*, czyli w dniu śmierci, *In anniversario* – czyli w rocznicę śmierci oraz *In missis quotidianis* – podczas mszy wotywniej) miały swoje własne, specjalne formularze w mszale, zob.: Antonio Chemotti, *Polyphonic Music pro mortuis in Italy (1550–1650). An Introduction*, Lucca–Warszawa 2020, s. 13.

3 Zob. m.in.: George Grayson Wagstaff, *Music for the Dead. Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630*, University of Texas at Austin 1995 (dysertacja doktorska); Owen Rees, „Victoria's Officium defunctorum (1605) in Context”, w: *Tomás Luis de Victoria. Studies*,

Książka stanowi zmodyfikowaną wersję rozprawy doktorskiej Antonia Chemottiego, napisanej w l. 2013–16 i obronionej w Uniwersytecie Ludwika i Maksymiliana w Monachium. Na potrzeby publikacji praca doktorska została z jednej strony odpowiednio skrócona (autor usunął transkrypcje niektórych tekstów źródłowych oraz pełne transkrypcje kompozycji żałobnych, pozostawiając jedynie przykłady nutowe), a z drugiej uzupełniona o najnowsze ustalenia badaczy (chodzi tu zwłaszcza o prace Owena Reesa, które ukazały się w l. 2016–20).

Celem rozprawy było wyodrębnienie korpusu dzieł *pro mortuis* powstałych na terenie Italii w stuleciu 1550–1650, a także analiza ich zawartości w szerokim kontekście społeczno-kulturowym. Wychodząc z założenia, że bogaty repertuar *pro mortuis* odgrywał ważną rolę w ówczesnej praktyce muzyczno-liturgicznej i stanowił odrębną kategorię muzyczną („special sort of music”), Chemotti chciał ustalić, czy polifoniczne opracowania nie były sprzeczne z obowiązującymi przepisami liturgicznymi, według których jedyną możliwością oprawy muzycznej liturgii za zmarłych był chorał (s. 4). Jak podkreślił we wstępie („Introduction”, s. 3–6), ze względu na rozległość materiału i złożoność pytań badawczych (często o charakterze interdyscyplinarnym), „[...] this book is intended as an introduction to the different sorts of sources that enable a historiography of music for the dead in early modern Italy. At the same time, I discuss the hermeneutic limit of these sources, problematizing the information we obtain from them” (s. 5). Tytuł książki odpowiada zatem jej treści – autor stawia szereg pytań i wielokrotnie postuluje przeprowadzenie badań szczegółowych. Dopowiedzenie zamieszczone w tytule („An Introduction”) może oznaczać, że badania zostały dopiero zainicjowane i czekają na rozwinięcie.

Rozprawa uzupełnia jednak ogromną lukę w dotychczasowych badaniach włoskiego repertuaru muzycznego.

Ustalenia Antonia Chemottiego zaprezentowane w omawianej książce mogą z powodzeniem stanowić punkt wyjścia do dalszych studiów i służyć jako materiał porównawczy. Objął on bowiem badaniem zarówno potrydenckie księgi liturgiczne, jak i druki muzyczne zawierające polifoniczny repertuar *pro mortuis*. W związku z tym, że liturgia po Soborze Trydenckim została w dużej mierze zunifikowana, a Włosi byli zatrudniani w wielu ośrodkach muzycznych w całej Europie, ustalenia Chemottiego mogą zainteresować także zagranicznych, w tym polskich czytelników.

Książka zbudowana jest z czterech rozdziałów, poprzedzonych wstępem i zwięzłymi zakończeniami. Najbardziej rozbudowane są rozdziały trzeci (70 stron) i czwarty (87 stron), natomiast drugi i pierwszy są zdecydowanie krótsze (obejmują odpowiednio 45 i 14 stron). Ta dysproporcja jest jednak uzasadniona, wynika bowiem z prezentowanych zagadnień (zob. niżej). Publikacja zawiera także dwa aneksy (Appendix 1 i 2, s. 236–249 i 250–251): w pierwszym odnaleźć można spis zachowanych włoskich druków muzycznych z XVI, XVII i XVIII w. (dokładnie z l. 1516–1710), zawierających repertuar *pro mortuis*, będący podstawą analiz autora (w sumie 140 druków)⁵, w drugim zestawiono tytuły utworów zaginionych, znanych jedynie z bibliografii lub dawniejszej literatury przedmiotu (28 tytułów).

Autor sięgnął w swojej rozprawie po bogaty zasób źródeł i rozległą literaturę przedmiotu, co uwidacznia bibliografia podzielona na dwie części („Primary sources and sigla”, s. 253–264 oraz „Bibliography”,

⁵ Ze względu na brak odpowiedniego, pełnego katalogu włoskich rękopisów muzycznych, Antonio Chemotti zdecydował się zawrzeć swój obszar badawczy tylko do druków muzycznych. Dzięki temu uniknął problemów z datowaniem i atrybucją poszczególnych przekazów.

s. 265–278). Pierwsza część wykazu obejmuje księgi liturgiczne i chorałowe, rękopisy, druki funeralne z l. ok. 1535–1676, stare druki, druki i rękopisy muzyczne (każda grupa wydzielona w bibliografii), natomiast w drugiej części zestawiono różne typy prac: książki, artykuły (w tym teksty jeszcze nie opublikowane), hasła encyklopedyczne, współczesne edycje nutowe oraz strony internetowe (łącznie 265 pozycji, niestety bez podziału na poszczególne kategorie).

Książka została wydana bardzo starannie, lecz korzystanie z niej z pewnością ułatwiłyby indeksy: nazwisk i geograficzny, których w publikacji brakuje.

W pierwszym rozdziale, zatytułowanym „The Liturgy for the Dead” (s. 7–21), autor, opierając się na zapisach w mszale i brewiarzu z czasów trydenckiej reformy liturgicznej, zaprezentował najważniejsze formy liturgii związane ze zmarłymi: oficjum za zmarłych, mszę za zmarłych (requiem) i absolucję (ostatnie pożegnanie), a także omówił ich strukturę, wymieniając poszczególne śpiewy. Ta krótka charakterystyka stała się podstawą do dalszych rozważań na temat muzyki polifonicznej, gdyż to właśnie chorał stanowił punkt wyjścia do opracowań wielogłosowych *pro mortuis* (wykorzystywany był jako materiał prekompozycyjny).

W tym samym rozdziale, analizując zapisy w potrydenckich ceremoniałach, Antonio Chemotti starał się odpowiedzieć na pytanie o miejsce muzyki polifonicznej w liturgii *pro mortuis* oraz o udział w niej organów. Według *Caeremoniale episcoporum* z 1600 r. czy *De caeremoniis cardinalium et episcoporum* Paride Grassiego (1563), a także różnych ceremoniałów zakonnych, podczas oficjum i mszy za zmarłych nie można było wykonywać polifonii wokalne ani muzyki organowej, gdyż kojarzono je z radością. W związku z tym, że nabożeństwa za zmarłych nie powinny wzbudzać radosnego nastroju, do liturgii dopuszczano jedynie chorał (s. 19). W związku z powyższym, na końcu rozdziału autor postawił pytanie,

czy istniał rozdzźwięk pomiędzy przepisami liturgicznymi, wyrażonymi w ceremoniałach i księgach liturgicznych, a praktyką muzyczną liturgii za zmarłych, obejmującą poza chorałem także liczne opracowania polifoniczne, czasami obejmujące również towarzyszenie instrumentalne. Odpowiedź na to pytanie przynoszą kolejne rozdziały (zwłaszcza trzeci), poświęcone kwestiom społecznego funkcjonowania repertuaru.

Rozdział drugi („The Polyphonic Repertory *pro mortuis* in Collections Printed in Italy”, s. 23–68) został podzielony na trzy części: „Printed Collections with Liturgical Music *pro mortuis*” (s. 24–35), „Printed Sources: Typology, Content, and Liturgical Context” (s. 35–63) oraz „Conclusions” (s. 63–68). W tej części książki autor omówił pod względem ilościowym i jakościowym włoskie druki zawierające repertuar *pro mortuis*. Udało mu się odnaleźć aż 140 takich publikacji (ich zestawienie zamieszczono w Aneksie 1⁶). Tworząc wykaz, Chemotti wziął pod uwagę wyłącznie druki opublikowane na terenie Italii, nawet jeśli kompozytor był aktywny w innym ośrodku, wykluczył natomiast publikacje, które z pewnością były znane i wykorzystywane we Włoszech, o czym świadczą zachowane egzemplarze, ale zostały wydane w innych krajach (np. *Officium defunctorum* Tomása Luisa de Victoria wydane w Madrycie w 1605 r., którego egzemplarz kompozytor przekazał do Collegium Germanicum już w 1606 r.). Autor wziął pod uwagę zarówno pierwodruki, jak i kolejne wydania.

6 Aneks sporządzono w porządku alfabetycznym według nazwisk kompozytorów, a następnie chronologicznie według daty publikacji. Antonio Chemotti podkreślił na kartach książki, że zestawienie obejmuje tylko część repertuaru, który był dostępny w XVI i XVII w. w Italii. Wiele druków nie zachowało się do dzisiaj, a o niektórych kompozycjach czy praktykach liturgiczno-muzycznych dowiadujemy się jedynie ze źródeł pośrednich, pozamuzycznych.

Wyodrębniony korpus druków omówiony został w porządku geograficzno-chronologicznym. Analiza doprowadziła autora do stwierdzenia, że muzyka za zmarłych powstawała na terenie całej Italii (najwięcej druków ukazało się w Wenecji), a największy jej „rozkwit” przypadł na l. 1560–1630, a zatem po soborze trydenckim („printed polyphonic music *pro mortuis* appears to have been chiefly a post-Tridentine phenomenon”, s. 25). Było to związane zapewne z ogólnym wzrostem produkcji wydawniczej utworów religijnych we Włoszech w tym czasie.

Autor doszedł do wniosku, że twórcy muzyki *pro mortuis* wywodzili się ze środowiska kościelnego (byli to duchowni diecezjalni lub zakonnicy). Okazało się również, że najwięcej druków z utworami za zmarłych ogłosił Giovanni Matteo Asola i Giovanni Battista Bassani, natomiast najwięcej przedruków miała twórczość G.A. Asoli, Giulia Belliego oraz Lodovica Grossiego da Viadana (s. 35).

W dalszej części rozdziału Antonio Chemotti dokonał typologii polifonicznych gatunków *pro mortuis*. W zgromadzonej grupie druków dominującym gatunkiem była msza żałobna (requiem), ale zamieszczono w nich także polifoniczne opracowania responsorium *Libera me Domine*, wykonywanego podczas absencji (po mszy żałobnej), różne części oficjum (obejmujące śpiewy wykonywane w trakcie codziennej liturgii godzin, podczas wspomnienia Wszystkich Świętych lub podczas egzekwiiów), pojedyncze psalmy, których nie zgrupowano w cykl oficjum (w postaci motetów lub koncertów kościelnych), litanie (śpiewane nie tylko w trakcie uroczystości pogrzebowych, ale także na łożu śmierci, w trakcie konduktu pogrzebowego oraz podczas procesji i egzekwiiów) i motety.

W wyniku analizy zawartości druków Chemotti doszedł do wniosku, że: 1) nie wszystkie msze requiem obejmują opracowania polifoniczne pełnego cyklu, niektóre

części mogły być wykonywane chorałowo, np. w technice *alternatim*; 2) nie wszystkie cykle mszalne i oficja wykorzystują te same śpiewy i są zbudowane według schematu zaprezentowanego w księgach liturgicznych i ceremoniałach – w wielu kompozycjach widoczne są odstępstwa od wersji „oficjalnej”; 3) poszczególne utwory wykazują wpływy lokalnych rytów liturgicznych (np. ambrojańskiego), choćby w zakresie wykorzystanego materiału chorałowego; 4) kompozycje zawarte w analizowanych drukach na ogół nie były poświęcone konkretnej osobie (Chemotti wymienił tylko jeden druk o charakterze komemoratywnym), mają zatem charakter uniwersalny (s. 66).

W podsumowaniu rozdziału drugiego autor stwierdził, że chociaż wedle przepisów liturgicznych polifoniczna muzyka *pro mortuis* była zakazana, to jednak repertuar włoskich druków zawierający takie opracowania jest bogaty i bardzo różnorodny. Co więcej, nie możemy wykluczyć, że w czasie nabożeństw żałobnych istniała praktyka improwizowania polifonii na bazie chorału (choćaby w postaci *falso bordone*). Konieczne są wszakże dalsze badania, zarówno źródłowe, jak i analityczne nad poszczególnymi zbiorami, a także praktyką wykonawczą w poszczególnych ośrodkach.

W rozdziale trzecim („Other Sources for a History of Polyphonic Music *pro mortuis*”, s. 69–139), zbudowanym z trzech podrozdziałów (s. 74–93: „All Souls’ Day”, s. 93–137: „Exequies”, s. 138–139: „Conclusions”) i dalszych paragrafów, po krótkim wprowadzeniu autor zastanawia się, w jaki sposób muzyka *pro mortuis* była obecna podczas różnego typu nabożeństw żałobnych (tzn. liturgii w Dniu Zadusznym, podczas uroczystych pogrzebów i egzekwiiów czy w rocznicę śmierci). Umieszczenie repertuaru zaprezentowanego w rozdziale drugim w kontekście społecznym i kulturowym pozwala czytelnikowi jeszcze lepiej zorientować się w różnorodności praktyk w świątyniach Italii II poł. XVI i I poł. XVII wieku.

W pierwszym podrozdziale (3.1) Antonio Chemotti skupił się na omówieniu włoskiej praktyki muzycznej podczas wspomnienia Wszystkich Wiernych Zmarłych (Dzień Zaduszny) i innych nabożeństwach komemoratywnych, w tym aniwersarzach. Aby dowiedzieć się, w których instytucjach i kiedy wykonywano muzykę polifoniczną, sięgnął po różnorodne materiały archiwalne, takie jak kroniki, regulaminy kapel, ceremoniały, diariusze muzyków itd., a także skorzystał z obszernej literatury przedmiotu, dotyczącej życia muzycznego poszczególnych ośrodków. Zaprezentował z jednej strony wiele zapisów świadczących o polifonicznym wykonywaniu mszy za zmarłych w najważniejszych świątyniach Wenecji, Bergamo, Bolonii, Padwy, Mediolanu, Rzymu, Treviso czy Orvieto, z drugiej zaś dokumentujących chorałową praktykę wykonywania oficjum. Poszukując informacji o praktyce wykonawczej poszczególnych zespołów, sięgnął przede wszystkim po wykazy obowiązków muzyków i diariusze. Interesujące rozwinięcie tego zagadnienia mogłaby przynieść lektura zachowanych ksiąg rachunkowych omawianych instytucji, która dodatkowo potwierdziłaby opisane w książce praktyki wykonawcze, a także pozwoliła na postawienie dalszych tez dotyczących np. wielkości zespołów wykonujących repertuar *pro mortuis*.

W kolejnym podrozdziale (3.2) podjęto wątek oprawy muzycznej egzekwiów. Tu z kolei podstawowymi źródłami stały się dla Chemottiego testamenty (w których czasami wyrażano wolę takiej czy innej oprawy muzycznej podczas pogrzebu), a także druki okolicznościowe (funeralne, wydawane po śmierci ważnych osobistości). Oba typy źródeł dotyczą przede wszystkim osób zamożnych oraz wysoko urodzonych i nie można na ich podstawie dokonać generalizacji, są bowiem świadectwem praktyk funeralnych jedynie wąskiej grupy społecznej. Ze względu na brak odpowiednich źródeł, niemożliwe jest jednak określenie oczekiwań

członków niższych warstw społeczeństwa względem oprawy muzycznej nabożeństw funeralnych.

Autor podkreślił, że testamenty bardzo rzadko są wykorzystywane w badaniach muzykologicznych nad repertuarem religijnym. Choć mogły one stanowić cenne źródło informacji o praktyce muzycznej w danym miejscu, to trzeba jednak pamiętać, że przekazują jedynie wolę czy zamiysł testatora, która nie zawsze była realizowana przez egzekutorów ostatniej woli. Realizację możemy natomiast częściowo odtworzyć na podstawie druków funeralnych, których celem było przede wszystkim podniesienie splendoru wydarzenia. Niektóre z nich były rozdawane podczas pochówku. W drukach pogrzebowych niejednokrotnie opisywano zasługi zmarłego, zamieszczano utwory epicedialne, tekst kazania wygłoszonego podczas ceremonii, a także informacje dotyczące przebiegu uroczystości żałobnych. Ze względu na pojawiające się w tych drukach opisy oprawy muzycznej, mogą one służyć muzykologom za źródło wiedzy, należy jednak podchodzić do nich krytycznie, na co zwrócił zresztą uwagę autor. Twórcy tych publikacji nierzadko posługiwali się bowiem hiperbolą, chcąc wzmocnić przekaz propagandowy. Antonio Chemotti na podstawie analizy blisko siedemdziesięciu druków pogrzebowych doszedł do wniosku, że w Italii istniała tak duża różnorodność zwyczajów i praktyk w zakresie wykorzystania muzyki podczas egzekwiów, że niemożliwe jest dokonywanie jakichkolwiek uogólnień dotyczących doboru środków wykonawczych i repertuaru.

Pewne jest jednak, że żałobna muzyka polifoniczna, zarówno w Italii, jak i w całej Europie, była jednym z przejawów *pompa funebris*, która wykształcała się w XVI w., a szczyt osiągnęła w I poł. XVII stulecia. Realizowano ją przede wszystkim podczas pełnych splendoru procesji, organizowanych w przestrzeni miejskiej w czasie konania (wówczas była to procesja błagalna),

w dniu śmierci i w dniu pogrzebu. Autor jako przykład wskazał m.in. egzekwie Ercolego II d'Este w 1559 r., podczas których muzyka obecna była nie tylko w czasie liturgii żałobnej w świątyni, lecz także w trakcie procesji ulicami miasta, gdy wykorzystywano trąbki i bębny (s. 106–110). Warto dodać na marginesie, że podobną oprawę miały egzekwie w dawnej Rzeczypospolitej, o czym pisał m.in. Michał Rożek⁷.

Antonio Chemotti wykazał, że wykorzystywanie muzyki polifonicznej, czasami wspieranej również przez instrumenty, zależało na terenach Italii nie tylko od przepisów liturgicznych i tradycji konkretnego ośrodka, danej fundacji i nakładów finansowych, lecz także od bieżącej sytuacji kadrowej zespołu – jeśli mistrz ceremonii nie miał do dyspozycji wystarczającej liczby śpiewaków, podczas egzekwii wykonywano „tylko” chorał. Czasami natomiast powstrzymywanie się od śpiewu polifonicznego w trakcie nabożeństwa żałobnego było wyrazem głębokiej pobożności i skromności (opozycja: *pompa funebris* versus *sine pompa*). Nie można zatem kategorycznie uznać, że polifoniczna muzyka rozbrzmiewająca w trakcie egzekwii miała związek wyłącznie ze statusem społecznym zmarłego.

Ostatni rozdział, zatytułowany „Polyphonic Settings of the Responsory *Libera me Domine*” (s. 141–228) ma charakter analityczny. Autor skupił się na omówieniu różnych polifonicznych opracowań tekstu responsorium *Libera me Domine*. Wykorzystał zarówno kompozycje znane z druków, jak i rękopisów. Celem analizy było wykazanie silnego zakorzenienia opracowań polifonicznych w chorale, a tym samym, że nie było „rozdźwięku” między monodią i polifonią.

Rozdział zbudowany jest z dwóch głównych podrozdziałów, dotyczących responsorium (4.1) i jego polifonicznych

opracowań (4.2). Wybór śpiewu *Libera me Domine* jako materiału egzemplifikującego styl wielogłosowych utworów *pro mortuis* i służącego do zilustrowania różnorodności tego repertuaru wydaje się trafiony. Wspomniane responsorium pełniło bowiem ważną rolę w liturgii żałobnej – występowało zarówno w Absolucji, jak i w oficjum za zmarłych (w Matutinum), ponadto kompozytorzy sięgali po nie, tworząc pojedyncze motety. Antonio Chemotti odnalazł ponad pięćdziesiąt polifonicznych opracowań tekstu *Libera me Domine*.

Analiza zaprezentowana w rozdziale trzecim przebiega od ogółu do szczegółu – najpierw omówiony został tekst słowny, jego struktura, różne warianty liturgiczne (szczególnie interesujący jest wariant z Novary i Mediolanu, co miało wpływ również na praktykę wykonawczą), a następnie wskazane zostają dwa główne sposoby muzycznego opracowania tekstu, tzn. technika *alternatim* i pełne opracowanie polifoniczne. Dalsza część rozważań zogniskowana jest wokół związków śpiewu chorałowego z opracowaniem wielogłosowym.

Zdecydowanie więcej miejsca poświęca autor opracowaniom w technice *alternatim*, co wynika zapewne ze ściślejszego powiązania kompozycji polifonicznej z materiałem chorałowym. W tej części rozprawy omawiane są: forma wynikająca z rozczłonkowania tekstu słownego, kwestia modalności i brzmieniowości (w tym układ kluczy, plan kadencyjny), a także melodyka, nawiązująca w wielu kompozycjach polifonicznych do chorału – zarówno do samego inicjum, jak i całego śpiewu. Brana jest pod uwagę również faktura utworu polifonicznego, zwłaszcza frazy, w których następuje redukcja głosów (w tych odcinkach tekstu słownego, które w śpiewie chorałowym przypisane są soliście).

Za materiał analityczny w tej części rozprawy posłużyły Chemottiemu w dużej mierze kompozycje twórców rzymskich lub z Rzymem związanych, dzięki czemu

7 Michał Rożek, *Uroczystości w barokowym Krakowie*, Kraków 1976.

muzykolog mógł wskazać cechy typowe dla rzymskich polifonicznych opracowań w technice *alternatim*. Są to: kontrast obśady lub faktury w poszczególnych wersach, a także polifoniczne opracowanie Kyrie na końcu responsorium. Ponadto analiza procesu tworzenia opracowania polifonicznego i stosowania materiału prekompozycyjnego (w postaci chorału) doprowadziła Antonia Chemottiego do konstatacji, że utwory Tomása Luisa de Victoria zawarte w zbiorze *Missarum libri duo* (Rzym 1583), uznawane przez muzykologów za typowo hiszpańskie (ze względu na zastosowanie odpowiedniego wariantu melodii chorałowej) w istocie mają wiele cech rzymskich (s. 187).

Z dużą uwagą i zainteresowaniem przeczytałem książkę Antonia Chemottiego. Autor kilkakrotnie podkreślił w niej, że studia nad repertuarem *pro mortuis* we Włoszech nie są zakończone i że pełna charakterystyka tej twórczości wykracza poza możliwości jednej osoby. Z podziwem należy zatem odnotować, że udało mu się stworzyć wielowymiarowe studium włoskiej twórczości polifonicznej *pro mortuis* w okresie potrydenckim.

Ogromną wartością książki jest, moim zdaniem, szeroko zarysowany pejzaż dźwię-

kowy uroczystości żałobnych, organizowanych na terenie całej Italii. Antonio Chemotti nie tylko zebrał i zinterpretował informacje rozsiane po wielu różnorodnych źródłach muzycznych i pozamuzycznych, w tym prawno-liturgicznych i historycznych, ale także podsumował dotychczasową literaturę przedmiotu. Przeprowadził również dyskusję z innymi badaczami (m.in. Georgem Graysonem Wągstaffem, Jeffreyem Kurtzmanem i Anne Schnobelen), co doprowadziło go do sprostowania powielanych w literaturze błędów i nieścisłości. Przede wszystkim udowodnił, że muzyka polifoniczna *pro mortuis* była tworzona na Półwyspie Apenińskim równie chętnie, jak na Półwyspie Iberyjskim.

Największą, w moim odczuciu, zasługą autora było jednak zebranie wszystkich włoskich druków zawierających ten polifoniczny repertuar. Wykaz ten, zamieszczony w Aneksie 1, niewątpliwie ułatwi kolejnym badaczom studia nad repertuarem żałobnym, domagającym się dalszych szczegółowych analiz. Mam nadzieję, że badania te zostaną w niedługim czasie podjęte.

Marek Bebak
Uniwersytet Jagielloński